СОЗДАДИМ ЧЕТКИЙ ПЛАН ПРОИЗВОДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КАРТИН

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

№ 33 (625) ЦЕНА 20 коп.

22 ИЮЛЯ 1934 г.

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО - ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

РЕШЕНИЯ СОВЕЩАНИЯ—В ЖИЗНЬ

Борьба за сюжетное искусство, художественные образы, борьба за разнообразие жанров и за советскую комедию—основное содержание доклада т. Шумяцкого.

Докладчик дал правильную оценку состояния сценарного портфеля. Безусловное повышение качества сценариев, привлечение квалифицированных писателей в кино, своевременный запуск в производство значительного количества апробированных сценариев — результат успешной работы кинематографистов и оперативного руководства кинокомиссии ЦК партии. Кинокомиссия не только «систематически проверяла и просматривала наши постановочные планы, т. е. сценарии», она работала непосредственно с авторами сценариев, с режиссерами, с директорами фабрик.

В борьбе за сюжет докладчик правильно наметил организационную перестройку сценарных заказов. Он правильно требует от творческой заявки не изложения темы, а сюжета, «иначе любой договор будет об'ективным очковтирательством, а производственно-тематический план бумажной отпиской».

Удары по отдельным вылазкам формалистов нашли свое место в докладе. К сожалению, докладчик привел очень мало примеров проявления формализма в киноискусстве, а это следовало бы сделать, так как действительно «нигде, как у нас в кино, так не сильна опасность влияния формализма», но приведенный пример со статьей тов. Пакентрейгера не верен. Редакция вернется специально к этому вопросу. Точно так же неудачно об'яснение «чистого искусства» как искусства для гурманов. Нет, теория «чистого искусства» в первую очередь выражает политическое отношение «теоретиков» к советской действительности.

Элементы формализма были в статье тов. Брика о сценарии «Крестьяне», которые получили свою развернутую критику в специальной редакционной статье газ. «Кино». Но добиться полноценных сценариев, воспитать квалифицированных кинодраматургов можно только тогда, когда будут изменены отношения на кинофабрике между сценаристом и режиссером. **Поэтому заслуживает исключительного внимания заявление тов. Шумяцкого о полном запрещении режиссерам писать для себя сценарии, даже в качестве соавтора.**

Это оздоровит всю атмосферу на кинофабрике и закрепит квалифицированные писательские силы за кино. Это по-новому ставит взаимоотношения между авторами сценария и кинорежиссером.

Редакция приветствует эту смелую и единственно правильную линию по созданию нормальных условий для работы кинодраматурга. Редакция боролась против соавторства и впредь будет бороться за проведение в жизнь этого решения.

Дискуссия о репертуарном и тематическом плане также нашла свое отражение в докладе. Докладчик остался на прежних позициях как по вопросу о репертуарном плане, так и о допустимости дискуссии по этому вопросу.

Редакция попрежнему считает, что т. Шумяцкий неправ в этом вопросе. Дискуссия о методике планирования дала положительные результаты. Редакция не ограничится обсуждением только этого планирования, она еще раз вернется к внутрифабричному планированию, к календарному плану и т. д.

Доклад тов. Шумяцкого в основном правильно ориентирует работников советской кинематографии. Докладчик учел все недочеты и промахи производства и кинорукводства и резко поставил вопрос о необходимой перестройке.

Газета «Кино», являющаяся органом ГУКФ и ЦК Рабис, будет бороться за осуществление той программы, которую наметил в своем докладе т. Шумяцкий.

ЗА МАССОВУЮ СЮЖЕТНУЮ ФИЛЬМУ

ДОКЛАД НАЧ. ГУКФ тов. ШУМЯЦКОГО НА ПРОИЗВОДСТВЕННО-ТЕМАТИЧЕСКОМ СОВЕЩАНИИ

Товарищи, задача нашего совещания — заблаговременно проверить подготовленность кинорганизаций к составлению производственного плана на художественные фильмы на 1935 г. Позвольте мне на основе опыта нашей работы, на основе наших достижений и недочетов, которые у нас, конечно, есть, предложить вашему вниманию круг проблем.

Раньше всего и прежде всего надлежит отметить, что разгар постановок 1934 г. вселяет в нас уверенность, что при правильной организации производства и производственно-тематического планирования, при большевистской борьбе за план и против антиплановых тенденций советская кинематография может, должна и будет успешно работать, осуществляя поставленные перед ней партией и правительством задачи.

О том, что это так, говорят примеры нашей работы. К числу положительных образцов я отношу то, что **никогда в советской кинематографии в с'емку одновременно не было запущено такое количество готовых сценариев, как сейчас. Никогда еще мы не имели столько сценариев значительного качества, как сейчас.** При правильном руководстве это обеспечит создание больших произведений киноискусства.

РУКОВОДСТВО ЦК ПАРТИИ ОСНОВА НАШЕГО УСПЕХА

Столь благоприятное обстоятельство возникло неслучайно. Оно явилось результатом активной работы кадров **и руководства, непрерывных забот, самой активной помощи и жесткой критики наших недочетов со стороны ЦК нашей партии, который вопросами кинематографии занимается вплотную, который имеет для этого специальный орган—кинокомиссию**, работающую не только от случая к случаю, но систематически просматривающую и проверяющую наши постановочные планы, т. е. наши сценарии.

Такое положение стало возможным вследствие того, что кинработники, за небольшим исключением, добросовестно приступили к выполнению возложенных на них задач и использовали поддержку и внимание ЦК партии для того, чтобы план 1934 г. обеспечить больше, чем планы предыдущих лет сценарными заказами и готовыми сценариями.

Но то, что мы в итоге получили, есть только **первый успех нашей работы.** Правильнее его даже назвать успехом **количественного** порядка, потому что качество сценарного материала, за исключением ведущих сценариев, как правило, находится на уровне, оставляющем желать очень и очень многого. Основное, чего оно оставляет желать,— это значительного драматургического напряжения, большей сюжетности каждого кинопроизведения. Мы, товарищи, прошли уже тот этап, когда мыслимо было, чтобы кто-нибудь из наших работников и отдельных мастеров стал бы доказывать необходимость бессюжетности сценария, бессюжетности киноискусства.

Хотя эта пора прошла, но все же влияние идеи бессюжетности, пропаганда ее не столько словом, сколько делом, сказалась на нашей сценарной работе и в ходе текущего года. Даже на лучших наших произведениях, затрагивающих огромные идеи, мы имеем влияние бессюжетной кинематографии.

Вы помните дискуссию, которая развернулась вокруг сценария Всеволода Вишневского «Мы из Кронштадта», написанного с большим вкусом. В нем все действующие лица не имели ни имени, ни биографии, а назывались: первым матросом, вторым матросом, третьим матросом и т. д. В нем все ситуации, на основе которых развивалось действие, были нарочито абстрактны. Тема сценария т. Вишневского касалась героики борьбы кронштадтских моряков в начале гражданской войны, героики, из которой потом рождались не только безыменные, но и именные герои, из которых формировались героические полки и отряды Красной армии, Красного флота и не менее героический комсостав. Теперь после серьезных исправлений сценария автором Вс. Вишневским и помощи ему со стороны комбината и режиссера, сценарий приобрел более крепкие сюжетные черты и более углубленную личную характеристику его персонажей. И можно прямо сказать—качество сценария сильно возросло. На его основе мы ждем от постановщика большой интересной картины.

Среди этих сценариев были и такие, как сценарий Л. Славина «Петр Виноградов», построенный не столько на крепкой сюжетной основе, сколько на динамическом диалоге, весьма образно сплетающем все фрагменты вещи в единое целое. В первоначальном сценарии поступки были заменены речами, движение идей — дидактикой. Но так как все это было сделано мастерски, то вполне позволило усилить дальнейшей разработкой драматургию сценария, связать все его фабульные линии в более сильный сюжетный узел. И я уверен, что и режиссер, ставящий эту фильму—**т. Мачерет** — внесет в сценарий свою лепту сюжетного усиления, что актеры, которые ведут в ней роли, сильно ему в этом помогут.

Весьма ярким и оригинальным сценарием с интересной сюжетной основой в производстве текущего года является сценарий писателя и драматурга **Н. Погодина** «Заключенные». Он оригинален по теме и приему. Он ставится к тому же высококультурным режиссером т. **Червяковым. И** здесь была проделана трестом Востокфильм, ГУКФ и автором огромная работа по усилению сюжетно-драматургических основ этой вещи.

Эти три примера я взял для того, чтобы показать, что **на пути борьбы за сюжет надлежит побороть немалые трудности, нужно много и тщательно работать, но что это не все делают.**

Таким образом, вывод, который нужно из этого сделать, состоит в том, что **даже наиболее благоприятный по сценарной обеспеченности 1934 г. является годом борьбы за повышение качества сценариев, что над проблемой качества сценариев нам всем нужно еще много и много поработать.**

тов. Шумяцкий

КАЧЕСТВО СЦЕНАРИЯ—В ЦЕНТР ВНИМАНИЯ

Сюжеты большинства наших произведений еще недостаточно интересны и занимательны. А это значит, что и с идейной стороны не все в них благополучно. Поэтому основное требование, которое мы должны пред'являть к нашим сценарным работам для производственного плана 1935 г., должно быть требованием **высокой сюжетности** пьес для кино. К тому же нам надо создать такое положение, когда наличие или отсутствие сюжета обнаруживалось бы **в начале,** а не в конце работы над фильмой. Иначе получается странная история: работаем, работаем, а когда фильма готова,— обнаруживаем, что у нее нет стержня, хребта, сюжета.

И это, конечно, не случайно. Растет это не из богатства, а из бедности нашей драматургии. Часто за сценарий берутся люди малоквалифицированные, маломощные духом и творческими способностями. И это не только одни сценаристы.

До средины 1933 г. за писание сценариев брались главным образом режиссеры.

Выше я только вскользь коснулся вопроса о сюжете.

Здесь же хочу остановиться на этом вопросе несколько подробней, причем взять эту проблему в связи с другими основными идейными компонентами наших сценарных работ.

К производственно-тематическому плану 1935 г. необходимо будет пред'явить гораздо более повышенные, более строгие требования. Здесь уже нельзя будет удовлетвориться простым иллюстративным изложением большой темы и поверхностным показом интересных явлений людей и событий, а надо будет требовать от раскрытия, от воплощения каждой темы высокого, художественно-познавательного, идейно-драматургического эффекта.

Главным моментом работы над сценариями производственно-тематического плана 1935 г. должна быть борьба с примитивизмом, схематизмом, эмпиризмом и т. д. в трактовке материала, в композиции сюжета, за создание глубоко содержательных, драматургически оригинальных сюжетов, пронизанных подлинной большевистской идейностью, напряженностью и занимательностью. В основу этой работы поэтому необходимо положить задание, чтобы картина уже в течение первого года собирала десятки миллионов зрителей.

Разговоры о том, что занимательность того характера, какую дает, например, фильма **«Встречный»**, не является занимательностью подлинного произведения искусства, идут от явно враждебных нам установок буржуазной эстетики, последователи которой и пытаются (правда, безуспешно) навязать советскому рабочему и колхозному зрителю установки «чистого искусства», т. е. взгляды на искусство, как на дело, понимание которого доступно лишь ограниченному кругу пресыщенных эстетов, избранному меньшинству. Но наш массовый зритель справедливо и настойчиво отвергал и отвергает всякое сектантское, групповое, замкнутое в себе формальное искусство.

Попутно хочу хотя бы бегло коснуться проникновения в нашу среду, даже на страницы нашей газеты, откровенной проповеди формализма. Ее глашатаем у нас так же, как и в газете Оргкомитета писателей, выступил т. **Брик.** И что особенно досадно—ни один из наших мастеров не поднялся на борьбу с этой заразой. Ведь для всякого ясно, что **нигде, как у нас в кино, так не сильна опасность влияния формализма.** Здесь ведь далеко еще не изжиты явления фактографии, упрощенчества, нищеты философии и фантазии. У нас ведь еще до сих пор невозбранно имеют хождение высказывания, будто идеологическое «вооружение» сценария не должно быть «рассчитано», а обязательно должно быть «пережито» (С. Пакентрейгер, газета «Кино» № 23, 1934 г.).

К нам, наконец, больше, чем к другим областям искусства, применимо бьющее не в бровь, а в глаз определение т. **Стецкого,** данное в его речи на с'езде писателей Украины, тенденциям извращения вопроса о социалистическом реализме. Помните, он говорил, что первая тенденция — это схоластические высказывания и мудрствования на тему, что такое социалистический реализм. Вторая тенденция — попытки превратить понятие социалистический реализм в пустышку, в ярлычок.

Вот почему особую досаду вызывает молчание наших мастеров по поводу формалистических вылазок О. Брика и иже с ним на страницах нашей газеты.

Вот почему становится досадно, когда знаешь, что того же Брика на страницах ЦО и в «Сов. искусстве» основательно разоблачили, как неисправимого рецидивиста формализма, тогда как у нас ему молча отпустили смертные грехи, примиренчески отнеслись к его вредоносной пропаганде, больше того, систематически предоставляли в распоряжение его апологетов страницы нашего печатного органа газеты «Кино» (реплики с места: «Мы посылали газете протестующие статьи, но газета отказывалась их помещать. Она открыто солидаризовалась с Бриком»). А вы разве не знаете путей воздействия на совершающую столь грубую ошибку редакцию? Нет, товарищи, скажите лучше, что вы просто примирились с высказываниями формалистов.

Не случайно, конечно, последнее время у нас в связи с огромнейшим ростом культурных запросов масс обозначился значительный спрос на произведения классиков. То, что кинозритель с огромнейшим вниманием и интересом принял в конце 1933 г. и в начале 1934 г. ряд кинопроизведений по литературным произведениям классического наследства, является, с одной стороны, выражением этого роста, а с другой, реакцией на низкое качество, на безыдейность, антихудожественность нашей массовой продукции, на тоску и скуку, которая этой последней порождалась. В числе сделанных нами картин по произведениям классиков имеются весьма интересные картины, как «Гроза», «Иудушка Головлев», «Петербургская ночь» и «Пышка».

Основной упор в отборе тем и сюжетов для производственно-тематического плана 1935 г. должен быть направлен на актуальные проблемы соцстроительства. Но подготовляясь к плану 1935 г., работники кино ни на одну минуту не должны забывать, что только заявка на ту или иную, может быть, и весьма актуальную тему, в художественном плане, в плане искусства еще ничего собой не представляет и что без овладения кинодраматургией, без напряженной работы над созданием драматургически глубоко содержательного и захватывающего сюжета успешное выполнение этого задания немыслимо.

Основные недочеты сценариев и фильм 1934 г. лежат: **или** в полном игнорировании сюжета, т. е. явно выраженной тенденции к обессюжетиванию киноискусства, к сведению на-нет его художественно-познавательной функции, **или** же к примитивности и крайней упрощенности сюжета.

Наиболее яркими примерами в отношении почти полного игнорирования сюжета являются фильмы и сценарии **«Степные песни», «Две ночи»** и др.

По примитивности сюжета, нередко переходящей в безвкусный винегрет, следует отметить ленты и сценарии: **«Чжоу» Литвинова, «Возвращение» Эггерта, «Исмет», «Колодец смерти», «Слепой».**

Руководители кинорганизаций, принимая творческую заявку кинодраматурга, основным критерием определения ее пригодности должны ставить требования **идейности и наличия в ней острого, содержательного и оригинального сюжетного выражения.** Нельзя дольше терпеть положения, когда кинорганизации принимают от автора под видом «творческой заявки» не изложение основных сюжетных линий, основного конфликта и т. д., а **рассуждения о теме.** При этих условиях неизбежно положение, когда не только будущий постановщик фильмы, но и сам автор не знает, каков будет сюжет его вещи, и не может определить степень его занимательности и актуальности. Автор пишет по принципу: авось, что-нибудь да выйдет.

Стихийности и самотеку в выборе сюжета, его основных драматургических линий и направленности надо об'явить решительную борьбу. **Вопиющим преступлением надо считать заключение договоров с авторами, если этим договорам не предшествовала работа кинорукводства по выявлению точной схемы сюжета каждого заказанного сценария.** Только в том случае может возникнуть договор с авторами на сценарии производственно-тематического плана 1935 г., если в представленной автором творческой заявке изложены основные контуры сюжета заказанного сценария. Иначе любой договор будет об'ективным очковтирательством, а производственно-тематический план —бумажной отпиской.

В тезисах и докладе по производственно-тематическому плану минувшего года ГУКФ указывало, что сюжет является основным моментом драматургической реализации идеи художественного произведения. Поэтому творческой заявкой или либретто надо считать не просто отвлеченное литературное изложение темы, а **обязательное изложение ее в плане драматургической конструкции,** выражающей творческий замысел автора, т. е. сюжет.

Руководители кинорганизаций и прежде всего сценаристы и режиссеры должны четко уяснить себе основное свойство сюжета в драматургическом произведении. Оно сводится к обязательному наличию в таком произведении определенного события, конфликта, драматургическое развертывание которого должно выявить, раскрыть перед нами характеры действующих лиц, через линию их поведения, идею, положенную в основу данного художественного произведения.

Сюжет, будь то сюжет эпический, драматический или лирический, есть реализация идейного замысла художника в определенном событии, событии едином и целостном, развитие которого протекает в рамках художественного произведения, т. е. имеет начало, кульминацию, конец. Это событие (фабула) строится художником на основе изучения и обобщения целого ряда событий и фактов действительности. Таким образом, это единое событие, единое действие, должно носить законченный характер и органически вытекать из того реального материала действительности, который автор стремится художественно освоить и отобразить.

Нужно на ближайшее время установить такой порядок работ:

Первое — при приеме творческих заявок требовать от них четкого построения сюжета и отвергать те из них, в которых его нет.

(*Продолжение на 2-й стр.*)

ЗВУК В ФИЛЬМЕ

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ ПРОСМОТРОВ, ЗАЧИТАННЫЕ НА СОВЕЩАНИИ

По заданию ГУКФ нами было просмотрено и проанализировано 17 звуковых фильм советского производства по выбору ГУКФ.

Звук как элемент фильмы, его стилистическая связь с фильмой, качество композиторской работы, качество звукового исполнения, содержание и характер звукозрительного и звукового монтажа и качества звукозаписи — вот основные линии, которые определяли направление нашей критической работы. Она только что закончена. Собранный обширный материал, который в настоящее время проходит стадию систематизации и окончательной разработки, диктует ряд конкретных выводов и предложений, часть которых в предварительном порядке, в сжатой форме и без детального обоснования представляется нами по просьбе ГУКФ произв.-тематическому совещанию.

Звуковая фактура художественной кинозвуковой фильмы нам представляется не как случайное механическое сцепление звучащей фонограммы с зрительными кадрами, а как продуманное, осмысленное, закономерное взаимодействие и взаимодополнение зрительных и звуковых элементов произведения, как единая неразрывная гамма звуко-зрительных образов. Звук — один из основных элементов кинофильмы, и эта новая качественная категория кино создает творческие предпосылки для еще большего расцвета киноискусства, для создания и развития нового большого синтетического искусства — звукового кино.

Основное здесь — **образ.** Звуковой образ может и должен сложиться в драматической концепции кинопроизведения, в его сценарной разработке. Но **ни в одной из просмотренных нами фильм, мы не видели звукового образа, проносимого через всю фильму.** Мы приведем в своем основном отчете ряд найденных хороших эпизодических монтажных звукообразов из ряда фильм, но это все же частности, в количестве весьма ограниченные.

По музыкально-звуковому построению и звукоиспользованию лучшие из 17 фильм: **«Встречный»** (реж. Эрмлер, С. Юткевич, композитор Д. Шостакович, звукорежиссер Арнштам, звукооператоры: И. Волк, И. Дмитриев, дирижеры И. Рабинович, Э. Грикуров), **«Поручик Киже»** (реж. А. Файнциммер, композитор С. Прокофьев, звукооператоры И. Беервальд, И. Косырев, дирижер И. Дунаевский) и **«Анкара — сердце Турции»** (реж. С. Юткевич, звукорежиссер Арнштам, композиторы Зекки Экрем, Джемаль, звукооператор И. Волк).

Наиболее **хаотичные и слабые** по музыкально-звуковому построению и звукозаписыванию: **«Иван»** (реж. А. Довженко, композиторы Ю. Мейтус, Б. Лятошинский, звукооператор А. Бабий), **«Дезертир»** (реж. В. Пудовкин, композитор Ю. Шапорин, звукооформитель Д. Блок, звукооператор Е. Нестеров), **«Восстание рыбаков»** (реж. Э. Пискатор, композиторы: Сабо, В. Фере, Н. Чемберджи, звукооформитель Д. Блок, звукооператор Горштейн).

Не случайно в числе наиболее слабых по звукопостроению фильм оказались полусюжетные или бессюжетные фильмы. Эта категория фильм требует особо осмысленной, высококачественной музыкально-звуковой ткани, закономерное, продуманное, симфоническое развитие которой должно заострить идейное содержание фильмы, должно крепить его художественную форму. В указанных фильмах этого нет.

Не случайно также музыка лучших по звуку фильм написана **мастерами** (Прокофьев, Шостакович, турецкие авторы), при этом по **«Встречному»** и **«Анкаре»** работал звукорежиссер (о **«Киже»** не имеем сведений). Оба эти обстоятельства имеют существенное значение.

Творческая задача композитора, место, роль, характер музыкально-звуковых элементов должны быть найдены и определены еще в процессе сценарной работы и во всяком случае до начала с'емок. Монтажный период может лишь окончательно уточнить и фиксировать намеченное. Только это создаст условия, при которых музыка фильмы будет вытекать из ее общей идеи и замысла. Отсюда возникает вопрос о необходимости введения института **звукорежиссеров,** которые помогли бы постановщику на правах сорежиссеров в построении и использовании звукоэлементов **во всем процессе создания фильмы.** Практика тем более показывает, что сами кинопостановщики совершенно с этим делом не справляются (характерен факт весьма неумелого использования композитора, заслуженного деятеля искусств С. Н. Василенко в **«Окраине»** — реж. Барнет).

Оценивая приемы построения музыкально-звуковых элементов, надо констатировать, что в подавляющем большинстве фильм музыка построена наподобие **старой киноиллюстрации,** что, как известно, не вносит никаких новых положительных качественных признаков в кинофильму. Наряду с этим почти все фильмы насыщены **натуралистическими** звучаниями — в большинстве случаев вне какой-либо мотивировки и продуманной творческой цели. Почти в половине просмотренных фильм, например, лают собаки, почти во всех фильмах раздаются пронзительные гудки и свистки... Отдельные исключения — факты правильного органического использования шуковых элементов — будут приведены в отчете.

Лучше всего остального по музыкально-зрительному воздействию доходят камерные (интимные) отрывки, повествовательные, драматические и мелодраматические музыкальные элементы и национальная музыка.

Вообще же доходчива только ясная, искренняя, убедительная музыкальная речь. Малейшая художественная фальшь нетерпима и как бы подчеркивается в репродукции звукового кино.

Наиболее близкий кинофильме характер музыкального построения — **тематическая повторяемость,** лейтмотивность.

Концентрированная речь, насыщенная внутренним содержанием, без художественного ущерба свободна от всякого музыкального «сопровождения» (речь Ренна в «Дезертире» Пудовкина, речь директора об аварии в «Иване» Довженко). Осмысленный монтажный нюанс при экономном использовании слова может создать и без применения музыкальных средств эмоционально глубокое, музыкальное настроение (отличный кадр «Купите фиалок» в «Конвейере смерти» — реж. И. Пырьев).

Монтажная работа по использованию звука почти во всех фильмах отмечена рядом небрежных, механических склеек («Иван» Довженко, «Анненковщина» Береснева, «Марионетки» Протазанова, «Гроза» Петрова, «Иудушка Головлев» Ивановского, «Конвейер смерти» Пырьева, «Дезертир» Пудовкина, «Жить!» Тимошенко, «Петербургская ночь» Рошаля, «Моя родина» Зархи, «Окраина» Барнета, «Путевка в жизнь» Экка, «Восстание рыбаков» Пискатора, «Гармонь» Савченко). Исключение представляют: **«Встречный»** Эрмлера—Юткевича, **«Поручик Киже»** Файнциммера, **«Анкара — сердце Турции»** Юткевича—Арнштама.

Небрежное озвучание отмечено в фильмах: «Марионетки», «Иудушка Головлев», «Конвейер смерти», «Дезертир», «Жить!», «Анкара — сердце Турции», «Петербургская ночь», «Окраина», «Путевка в жизнь».

Касаясь звукозаписи, мы настоятельно выдвигаем положение о **полной ненужности большого симфонического оркестра для звуковой кинофильмы.** Ни в одной фильме мы не слышали большого отчетливого оркестра. Слышны только ведущие голоса, а акомпанемент неразборчив и стушеван. Даже в оркестрах небольшого состава необходима, по возможности, тонкая, ажурная инструментовка. Это дает и известную стереофоничность звучания.

Ликвидация больших симфонических оркестров в звуковом кино принесет положительные производственные, художественно-творческие и хозяйственно-экономические результаты. При этом следует учесть, что звукотехническая специфика звукового кино дает возможность усиления и умножения звучания с помощью элементарных технических средств. Надо также отметить, что наличные **звукотехнические** возможности еще не использованы ни одним режиссером, композитором, звукооператором, для получения новых тембров звука и его смысловой нюансировки.

По характеру письма лучше всего звучит музыка, в которой голоса находятся в самостоятельно мелодическом движении, в смысле полифонии — при условии эпизодического их построения.

Внимания заслуживает и стиль исполнения, который должен быть в звуковом кино совершенным. Здесь предстоит еще много сделать.

Неблагополучно с использованием потенциометра громкости на с'емке. Это должен быть процесс не только технический, но и творческий.

Вот основное из того, что будет представлено в развернутом виде в нашем полном отчете ГУКФ.

Народный артист республики
М. ИППОЛИТОВ-ИВАНОВ
ВЛАДИМИР МЕССМАН

ОПЕРАТОРЫ НА „САДКО"

АРХАНГЕЛЬСК, 21 (по телеграфу). На поднятом Эпроном ледоколе «Садко» отплываем на Северную Землю за полярный круг.

Боевой привет хроникерам Союзкинохроники и газете «Кино».

Операторы: Лифшиц, Ешурин

продолжение доклада тов. Шумяцкого

Второе — при представлении литературного либретто для будущего сценария киноорганизациями требовать уже детального образного изложения сюжета, расстановки и развития действующих лиц, детальной характеристики основных драматических моментов, точного времени и компонирующего места действия.

Третье — наконец, **при приеме литературного сценария требовать законченной сюжетно-драматургической отделки произведения.**

В критической проработке сюжета обязательно использовать не только наличные силы киноруководства, но и квалифицированные силы смежных областей искусства, особенно критиков из литературы, драматургии, писателей. Наряду с этим надо проверять степень доходчивости сценария и на массовой аудитории, заслушивая и учитывая те ее пожелания, которые могут обогатить сюжет сценария.

Чтобы предупредить нередкие разрывы между производственными потребностями того или иного сюжета, в смысле осуществления его в постановке и возможностями технической базы фабрик и потребными на постановку материальными средствами, нужно с первых стадий работы над сюжетом сценария правильно ориентировать в этих вопросах работающего сценариста.

В вопросе о сценарных кадрах для производственного темплана художественных фильм в 1935 г. нужно не только закрепить обозначившиеся у некоторых киноорганизаций успехи привлечения сценарных сил из литературы и драматургии, т. е. продолжать работать с привлеченными литераторами и драматургами, но и привлекать новых. Кроме того, и это главное, **необходимо провести полное запрещение кинорежиссеру самому писать для себя сценарий, даже в качестве только соавтора,** ибо это создает своеобразную обезличку, при которой кинорежиссер, будучи сам автором или соавтором сценария, не может в этих условиях выполнить по отношению к себе одну из основных функций постановщика, а именно: сугубо критически подходить к предлагаемому ему для постановки кинодраматургическому материалу.

При выборе той или иной темы и сюжета кинопроизведения обязательно должны быть учтены творческие индивидуальные особенности режиссера, который будет ставить заказываемую вещь. Это относится не только к выбору определенного жанра, например, комического и фантастического, требующего наличия в режиссере особого таланта, особой склонности, но также и ориентировки режиссеров на определенный сюжет, ибо **то, что доступно для одного — непосильно другому.**

Наряду с этим **надо уже в процессе реализации сценариев 1934 г. начать ориентировать тот или иной сюжет и на определенный актерский состав кинематографии,** чтобы позже (например, в подготовительном, тем более в с'емочном периоде) киноорганизации не пришлось рыскать по Союзу в поисках актера или актрисы, соответствующих их представлению о том или ином действующем лице данного сценария. Надлежит помнить, что родным братом сюжета является образ и правильное его развитие в нем. Движение таких ярких, волнующих, запоминающихся образов и создает настоящую сюжетность.

Наконец, при работе над сюжетами фильм производственно-тематического плана 1935 г. необходимо предельно использовать те богатые творчески-познавательные возможности киноискусства в отношении разностороннего зрительного воплощения, зрительного освоения разнообразного материала нашей действительности, которые в такой мере недоступны ни одному из других видов пространственных искусств.

НАЦИОНАЛЬНАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ НА ПОД'ЕМЕ

Товарищи, в качестве одного из отрадных фактов, которым мы все вправе гордиться и который окрыляет нас в нашей сложной работе, можно привести достижения отдельных национальных организаций в деле сценарных работ. В числе сценариев, которые запущены в этом году в производство нацтрестов, мы имеем ряд высококачественных сценариев.

К их числу я отношу прекрасный сценарий **т. Зельцера «Совершеннолетие»** (трест Белгоскино), весьма интересный сценарий **«Солнечная новелла» Добровольского и Шульмана** (трест Украинфильм) и **«Пэпо» Бек-Назарова** (трест Арменкино).

Интересная сценарная основа представлена Узбекфильм литературным сценарием **З. Регистана «Молодой человек»** и т. д.

Появлением этих сценариев закрепляются достижения национальных киноорганизаций прошлого года, давших нам такие интересные произведения, как «Коливщина» Кавалеридзе и как «Последние крестоносцы» Долидзе.

Эти успехи национальных киноорганизаций надо закрепить серьезной работой над усилением сюжета названных сценариев, дабы, основываясь на этом опыте, эти организации смогли дать в 1935 г. куда большее количество высококачественных произведений национальной по форме, социалистической по содержанию кинематографии.

В порядке самокритики нужно признать, что национальная кинематография (сравнительно с литературой и театром) все же находится сейчас **только на замедленном под'еме.** Качественный уровень большинства сценариев как запущенных в 1934 г., так и вновь поступающих, часто не отвечает тем большим требованиям, которые пред'являются сегодня к любому художественному произведению (требованиям: высокоидейности, занимательному сюжету и глубокой творческой трактовке темы).

Причины мы видим в следующем:

В слабой и недостаточно уверенной мобилизации всех творческих сил на наших национальных кинофабриках для борьбы с остатками нацдемовщины.

В игнорировании или зачастую в бюрократическом подходе к делу воспитания молодых кадров сценаристов, режиссеров и актеров-националов, вследствие чего ,как правило, ГУКФ приходится переносить наиболее интересную форму этой работы — исправление сценариев — в Москву, так как на местах она или вовсе не ведется или ведется крайне слабо.

В попытках найти выход по линии наименьшего сопротивления, т. е. через приглашение «на гастроли» творческих работников из центра, которые при всех положительных своих качествах не могут все же сразу освоить специфику культуры и искусства данной национальной республики, и поскольку такое приглашение носит большей частью временный характер (на один сценарий, на одну постановку и т. д.), **мы получаем от него в результате качественно весьма незначительный эффект.**

Необходимо в дальнейшем **совершенно отказаться от гастролеров, стремясь привлекать мастеров кинематографии на постоянную и длительную работу, используя их не только как специалистов - производственников, но и как постоянных педагогов в национальных киношколах и на творческих семинарах при фабриках по специальным дисциплинам** (теория и практика сценария, режиссура, монтаж, музыка, искусство актера).

Последней причиной, которая на сегодня увеличивает узкие места работы наших нацорганизаций,— **это принципиально неверный подход и выводы, которые делают руководители нацфабрик в связи с производством звуковых фильм.**

Естественное стремление национальных организаций — ознакомить братские республики со своей кинопродукцией — на деле превращается в халтурное, ничем не оправданное «обеззвучивание». Делается это или созданием фильм только на русском языке или практикой т. н. немых вариантов.

В последнем случае забываются самые элементарные правила такой технически и художественно сложной переделки. Подход к ней явно механистичен: снимается звук с заменой его титрами.

Метраж, поскольку с'емка шла на 24 кадра, а не на 16 кадров, как требует немое кино, плюс пояснительные титры, не уменьшается даже при подрезке отдельных сцен.

Результаты от этого самые плачевные: население не слышит в фильмах своего языка, а по немым национальным вариантам республики имеют: износ проекционной аппаратуры, пленки и снижение художественного качества фильмы.

Вывод из этого мы делаем следующий:

Немые варианты снимать только в том случае, когда фабрика уверена в высоком идейном и художественном качестве звуковой фильмы.

Вариант должен сниматься по оригинальному сценарию, специально учитывающему специфику немого экрана и художественное качество которого должно быть ни в коем случае не ниже звукового сценария.

Стремиться делать свои звуковые фильмы такого качества, чтобы их идейная и художественная значимость была бы максимально доходчива даже при ограниченном восприятии (т. е. в части непонимания нацязыка).

ОПЫТ ЛИТЕРАТУРЫ—КИНО

Следующий раздел моего доклада посвящен вопросу об использовании в кино опыта литературы и о привлечении писателей.

Всемерно продолжая привлекать к сценарной работе писателей и драматургов и используя опыт литературы в кино, надо закреплять это достижение главным образом **написанием оригинальных сценариев.** Мы говорим **оригинальных** потому, что на каком-то этапе, конечно, весьма полезно обогащать сюжеты кинофильм через отбор готовых литературных произведений. Но это хорошо только для первого этапа. Кинематография и, в частности, кинодраматургия не могут вечно жить только на тех сюжетах, которые уже использованы в литературе. В качестве передового советского искусства **кинематография и кинодраматургия должны сами создавать свои сюжеты.** Поэтому основную задачу привлечения литераторов и драматургов театра к сценарной работе нужно прежде всего видеть в создании новых кинодраматургических произведений, с новыми специфическими для кино драматургическими качествами.

В случае же использования в сценариях готовых литературных произведений надо брать лишь основной идейный замысел автора, основные сюжетные линии, отнюдь не прибегая к компилятивной обзорности, перегружающей кинопроизведение и снижающей уровень оригинала.

В использовании опыта литературы надо итти проверенными путями. Один из таких путей показал **Е. Зархи** в своей работе над сценарием **«Мать»** по одноименному произведению **М. Горького.** Этот опыт учит, что если глубоко усвоить идею вещи, то можно на основе использования лишь нескольких эпизодов ее создать более или менее равноценное оригиналу художественное произведение.

Практическая работа над так называемой экранизацией классических произведений и произведений современных писателей 1934 г. даже при неплохих ее результатах убеждает нас в том, что обзорно-компилятивный характер переработки сильно удлиняет сроки, удорожает постановку.

То, что товарищи из Оргкомитета, вырабатывая и проводя устав союза писателей, не включили в его состав драматургов кино, **неправильно и организационно и по существу.**

Нельзя целую отрасль драматургии, к тому же, по меткому определению **А. М. Горького, драматургии, весьма сложной, отсечь и оставить вне рамок писательской организации.** Результатом этого были бы не под'ем творческой работы драматургии для кино и не реализация директивы партии и правительства о дальнейшем призыве писателей в кинематографию, а как раз наоборот — распыление и бегство из об'явленной вне литературного закона сценарной работы тех писателей, которых кинематографии уже удалось включить в свою орбиту. Да и кому из писателей, не переступивших еще порога кино, после фактического исключения драматургии кино из лона литературы и драматургии, захочется привлекаться в «низменную» профессию? Во всяком случае, немногим.

Мы меньше всего настаиваем на поблажках драматургам кино при приеме их в союз писателей, с точки зрения квалификационных требований, но мы категорически настаиваем на приеме тех сценаристов, которые соответствуют этим требованиям и которые дают и еще дадут не одно драматургическое произведение, как основу постановки фильм, имеющих, как правило, на много большую, многомиллионную аудиторию, чем даже самое распространенное печатное произведение.

Правда, директивные организации обещали нам убедить товарищей из Оргкомитета пересмотреть его точку зрения (Динамов: «Уже дано указание»). Тем лучше, однако, инерция отношений еще не сломлена у некоторых оргкомитетчиков, и надо основательно поработать, чтобы это указание было ими полностью проведено в жизнь.

★

Перехожу к вопросам акцентной тематики и жанрам.

В производственно-тематическом плане 1935 г. мы должны закрепить наметившийся перелом в деле постановки фильм на тему о социалистической реконструкции сельского хозяйства и геройке этого дела. Наряду с этим нужно максимально усилить удельный вес фильм индустриальной тематики. План 1934 г. не дал нам в этом отношении никакого перелома. Сценарии 1934 г. на индустриальные темы мелки по содержанию и крайне слабы драматургически. Верней сказать, производственно-тематический план 1934 г. не знает ни одной сколько-нибудь значительной индустриальной темы. Этот огромный прорыв нашей работы необходимо ликвидировать в производственно-тематическом плане 1935 г. **Нужно сейчас же заняться работой с писателями для того, чтобы вызвать в них интерес к этому разделу тематики и особенно внимательно отнестись к работе с теми из писателей, которые уже выбрали работу этого раздела, всемерно помогая им поднять идейные и формальные качества их произведений.**

Нужно добиться увеличения тем молодежно-детской, оборонной и приключенческой тематики, а также и научно-фантастической.

В отношении жанров для названной тематики нужно особенно поощрять тот их вид, который особенно эффективно обеспечивает отдых и развлечение, т. е. **жанр комедийных, научно-фантастических и приключенческих фильм.**

Большие усилия необходимо положить для того, чтобы поднять на качественно высокую ступень оборонную тематику. Для этого надо использовать опыт 1934 г. и не только опыт этих работ, где имелась с самого начала ориентация на оборонный материал, на оборонную тему, например, «Горячие денечки» Хейфица и Зархи, но и опыт таких вещей, как «Аэроград» А. Довженко, где оборонная тема разрешается интересно, приподнято, на большом чувстве любви к своему социалистическому краю, к своей социалистической родине основных масс наших рабочих и колхозников, на ярком образном показе чувств, обусловливающих постоянную готовность каждого рядового сознательного участника соцстройки встать на защиту наших границ.

В 1934 г. мы имеем, несомненно, большое продвижение, по сравнению с прошлым в отношении развития новых жанров. Появились комедии, музыкальные комедии, приключенческие, научно-фантастические сценарии и т. д. Однако **все это в подавляющем большинстве случаев лишь робкие начинания, первые несовершенные попытки. Необходима настойчивая работа над дальнейшим обогащением киноискусства новыми жанровыми формами.**

СОЗДАДИМ ПОЛНОЦЕННЫЕ КОМЕДИИ

Надо прямо сказать, весьма еще небольших успехов достигли мы в области **комедии.** Настоящей советской кинокомедии, как определенного жанра, еще не создано. Есть только первоначальные и более или менее удачные опыты («Любовь Алены», «Марионетки», «Приданое Жужуны»). О фильме Александрова «Веселые ребята» я сейчас не говорю, ибо вы ее сами просмотрите и оцените. В зачаточном состоянии находится и создание короткометражных комедий. С исключительной медленностью развивается мультипликационная комическая фильма. Все это убеждает в том, что настоящей, последовательной и всесторонней борьбы за создание новой формы советской комедии еще нет. **Необходимо снова и снова активизировать в этом направлении сценаристов, пересмотреть режиссерские кадры с целью выделения тех из них, которые проявляют склонность и способности к работе в области данного жанра, и кроме того воспитывать новые кадры комедийных актеров.**

Особое внимание нужно обратить на создание одночастной комической фильмы, всячески поощряя к этой работе как сценаристов, так и режиссеров.

В 1934 г. делались также первые шаги в области научно-фантастического и приключенческого жанра («Космический рейс», «Памир»). Нужна дальнейшая систематическая и углубленная работа в этих направлениях и, в случае удачи, даже специализировать сценаристов и режиссеров в этой области и наладить для углубления этой работы необходимую постоянную связь с соответствующими научными учреждениями, организациями, научными работниками.

Особо знаменательным в разрешении проблемы жанров я считаю постановку фильм комического жанра. До сих пор у нас под комедией понималось все, что угодно, только не веселая, комическая фильма.

И даже наоборот, тех мастеров, которые в этом жанре начали работать, как, например, Гр. Александров, задергивали, чуть ли не предавали остракизму. Ошибочно думать, что застрельщиков этого надо искать где-то вне кинематографии. Нет, в первую очередь сами кинематографисты, главным образом москвичи и мой бывший заместитель и самый близкий товарищ и в настоящем **Вл. Сутырин,** возглавили борьбу московских кинематографистов против постановки т. **Александрова.**

Теперь ,когда фильма уже на выданьи и скоро будет показана, можно бесспорно сказать, что труднейший жанр **освоен,** что допущенный этой постановкой нормальный творческий риск оправдан, ибо **освоение** нового жанра не простая вещь, а **процесс,** ходу которого надо не мешать, а **помогать.** А ведь Александрову прямо **мешали.** Тот же т. Сутырин на собрании РосАРРК говорил о сценарии этой вещи: «Я ни в коей мере не хочу сказать, что это халтурно сделанная работа. Это абсолютно не так. Многие сценаристы и режиссеры это действительно делают. Но вещи у них выходят идейно мне более близкие (?!).

Получается ,чудовищно: такой интересный и острый критик, как Сутырин, в пуританской неприязни к делу освоения нового жанра договаривался до абсурда, до прямой ереси, точно халтура может быть нам «идейно близкой», точно мыслимо положение «хоть халтурно, да свое»...

Весьма приятную и хорошо сделанную комедию дал т. Юрцев «Любовь Алены», по сценарию, над которым мы долго и основательно работали, начиная с августовского совещания (1933 г.).

Мы много и крепко критиковали тогда т. Юрцева. И это пошло ему на пользу: фильма удалась.

Третьей интересной лентой этого жанра является «Марионетки» тов. Протазанова. Я знаю, что многие режиссеры не согласятся с этой оценкой. Тем хуже для их близорукости, ибо невзирая на подражательность этой ленты, в ней налицо свойства сюжетной юморески, памфлета, жанр который крайне нужен.

Обобщаю сказанное. **Фильмы этого жанра нужно ставить смелее. Робость, пуританство — меньше всего применимые здесь свойства. Комическая фильма имеет свои пути донесения до зрителя идеи вещи. Она требует, чтобы это делалось честно с огромной выдумкой, изобретательностью.**

Для этого нам надо прежде всего **овладеть искусством трюка,** надо прежде всего **научиться сочетать, а не противопоставлять идейность комической форме трактовки материала. Без смелости и большей доли профессионально-творческого риска тут не обойтись.** Без освоения этого жанра, вначале без некоторой доли подражательства лучшим образцам американской комической фильмы нам не обойтись. И не беда, что найдутся люди, которые будут бить себя в грудь и декламировать: «Ах, вы зовете перенимать методы буржуазного кино».

Мы на это им ответим: «Да, мы осваиваем жанр, в процессе овладения им стараемся преодолеть все его отрицательные стороны, брать только положительное в виде умения хорошо и культурно развлечь и, не скрываем, **рассмешить** нашего советского зрителя».

Этот жанр, жанр комедии честно комической, наряду с жанром научно-фантастическим я считаю одним из наиболее желательных для плана 1935 г. Это не значит, конечно, что мы должны отказаться работать в других жанрах. Но акцентными жанрами считаем эти жанры. **Скажу прямо, именно этим труднейшим жанрам мы будем создавать на производстве условия наибольшего благоприятствования.** Это ставит перед киномастерами почетную задачу, намечает линию наиболее трудной и в то же время заслуживающей наибольшей благодарности работы, работы серьезной, культурной изобретательской, работы почетной.

Попрежнему недостаточно благополучно положение с немой фильмой. Огромное значение немого кино на данном этапе все еще недооценивается киноорганизациями и творческими работниками. Сплошь и рядом мы встречаемся с попытками создать суррогаты немой фильмы в виде отхода от производства звуковой фильмы. Необходимо решительно покончить с так называемыми немыми вариантами, снимаемыми на 24 кадра и представляющими собой и неполноценное художественное произведение и убыточное со стороны неоправданного расхода пленки и износа кинопроекционной аппаратуры (на 33 проц. больше расхода позитивной пленки и на одну треть ускорение ее износа). **Немые варианты должны сниматься по специально разработанному органическому немому сценарию на 16 кадров, для них должны изготовляться особые немые негативы и т. д.**

Соотношение звуковых и немых остается прежним — 50 проц. и 50 проц.

В отношении звуковых и немых фильм не может быть никаких различий в смысле качественных требований, как те, так и другие должны стоять на уровне наших новых требований и давать нам, как в той, так и в другой области, полноценные художественные произведения.

О звуковых фильмах и о качестве звукового материала в них любезно согласился доложить нам народный артист и композитор **М. М. Ипполитов-Иванов.** Он тщательно подготовляет детальную работу по этому вопросу. В своем кратком выступлении на нашем совещании он даст беглый, но в высшей степени ценный анализ собранного материала, ибо освоение музыкальной культуры у нас, надо прямо сказать, — самый отсталый участок.

ОПАСНОЕ ИСКУССТВО

рис. М. Малославского

«Кинодраматург, прошедший в союз писателей как автор пьес, «из-под полы» ведет переговоры о сценарии, боясь погубить свою новую репутацию».

(Из выступления тов. Холмского на производственно-тематическом совещании).



«ВОТ УЗНАЮТ, ЧТО СЦЕНАРИИ ПИШЕШЬ,—ИЗ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ ВЫСТАВЯТ».

НА ЗАЩИТУ ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ПЛАНА

Последним вопросом, на котором я хочу остановиться, является вопрос о попытках подвергнуть ревизии наш производственный план. Этот план, как вы знаете, состоит из конкретных тем сценариев, режиссеров и из средств вооружающей их техбазы.

Теперь, после первых наших удач уже всем кинематографистам должно быть ясно, что производственно-тематический план, верстаемый на основе готовых сценариев, либретто и конкретных режисеров, при правильной большевистской работе самих киноорганизаций, является надежным средством создания, **а главное выполнения** нашего промфинплана.

Не случайно, что среди отдельных работников, именно тех киноорганизаций, у которых мала или совершенно ничтожна сценарная обеспеченность, снова начались высказывания против действующего производственно-тематического плана. Их высказывания приняли форму недопустимой агитации за замену этого плана репертуарной двухлеткой и прочими антиплановыми прожектами.

Эти товарищи забыли об одном, что эта скрытая, а некоторыми прямо открыто возглавленная агитация против действующего производственно-тематического плана способствует его срыву, а вовсе не необходимой мобилизации сил на выполнение плана. Люди не отдают себе отчета в том, что наш производственно-тематический план есть подлинно производственный план и поэтому никому не дозволено, особенно в ходе его выполнения, ставить вопрос о плане на дискуссию. Результаты такой дискуссии были бы печальны, ибо она развязывает руки всем тем, кто не хочет работать по плану, кто хочет иметь вольный выбор тем на ряд лет, без всяких обязательств для данного производственного года, кто не хочет выполнять отдельные нормативы действующего производственно-тематического плана, в виде ли лимита пленки, метража и пр.

Например, некоторые ленинградские товарищи начали уже требовать пересмотра лимитов пленки в сторону увеличения метража фильм и пр. Мы меньше всего запрещаем кому бы то ни было иметь сверх действующего и хорошо выполняемого производственного годового плана любую перспективу, но, повторяем, не ценой отмены производственного плана. Вопрос о его существовании — не тема для дискуссии, а задача преданной работы и выполнения.

Все честные работники кинематографии должны стать на защиту планового начала производства фильм, должны разоблачить всякого подкапывающегося под производственный план кинематографии. Это надо сделать тем более, что сторонники ревизии производственных планов прикрываются желанием заменить его репертуарным планом, забывая, что репертуарный план у советской кинематографии существует и что он слагается, как и всякий репертуарный план, из фильм прошлых лет и из фильм производства текущего года. Этот репертуарный план (особенно после постановления СНК от 4 июля с. г., возложившего на ГУКФ обязанность действенно руководить и проверять репертуарную обеспеченность всех киноэкранов Союза) наряду с производственно-тематическим планом мы превращаем в рычаг оперативного руководства.

Железной стеной нужно стать на защиту производственно-тематического плана, как основного условия, гарантирующего нас от мутного потока кое-где еще существующих богемных и анархических настроений непринятия плана в деле производства художественных фильм.

Я кончаю, товарищи, справкой-концовкой.

Вот круг некоторых мыслей, которые я считал полезным изложить для того, чтобы лучше и дружнее организовать нашу работу по проверке сценарных заказов на 1935 год.

В этой работе силой, которая дает нам зарядку бодрости, является то, что у нас «на выданьи» находится значительное количество интересных фильм. В их числе и **«Хочу жить» т. Литвинова.** На-днях выходит бодрая интересная лента **Р. Симонова «Энтузиасты»,** большая историческая фильма **Чиаурели «Мито»,** оригинальная музыкальная комедия **Александрова «Веселые ребята»,** волнующая лента **Мих. Ромма «Пышка»,** красочная по фольклорному и музыкальному материалу лента **Легошина и Донского «Воды текут»,** снимаемая ими под общим наблюдением т. **С. Юткевича,** большая историко-революционная лента **Петрова-Бытова «Чудо»,** веселая комедия **Казачкова «Флаг стадиона»** и др.

И лучше в этой выходящей из производства серии фильм и по значению и по мастерству является картина **«Челюскин»** о геройке людей Страны советов.

Думаю, что тот товарищ, который будет в заключении нашего совещания докладывать о сценарной обеспеченности плана 1935 г. (и, конечно, плана на остаток текущего года), не посетует на меня, если я сейчас скажу, что ряд организаций на сегодня имеет не только либретто, но и готовые сценарии. В их числе сценарий **Ю. Олеша «Строгий юноша»,** положительно принятый в литературных кругах за оригинальность формы и сюжета, но вызывающий некоторое недоумение у нас, кинематографистов: развернутое либретто **Л. Кассиля «Вратарь республики»**— на материале физкультуры и футбольного рекордсменства; сценарий кинооперетты **Ильфа и Петрова «Цирк»;** сценарий **Перегудова «Золотое озеро»,** сценарий **«Путь корабля» Соколова-Минитова** на материале Эпрона, на том же материале сценарий **Липатова «Сокровище погибшего корабля»,** сценарий **Минца «У самого синего моря»** и ряд других.

Как видите, и здесь уже накапливаем резервы. В них свидетельство того, что «есть порох в наших пороховницах». Вот почему, работая с большевистским упорством над сценарной обеспеченностью плана текущего года (ибо у ряда организаций она из рук вон плоха), **мы на основе этих успехов можем и должны качественно хорошо провести работу нашего совещания по проверке заготовок сценариев на 1935 г. Это более чем возможно, ибо за нами стоит помощь партии и правительства, конкретное руководство ЦК и вождя мирового коммунизма тов. Сталина, который, несмотря на свою исключительную занятость, лично занимается вопросами кинематографии, неустанно следит и направляет ее развитие.**

Что будем ставить в 1935 году

ДОКЛАДЫ ФАБРИК

Как проходит реализация планов организаций на 1934 г.? Насколько реальными они оказались? Как идет подготовка к 1935 г. с его важнейшими задачами? Второй и часть третьего дня производственно-тематического совещания посвящены докладам с мест.

Тов. **Некрашевич** докладывает о работе **Белгоскино.** Еще недавно все внимание было устремлено на ликвидацию прорыва. Поэтому работа с авторами велась недостаточно организованно и дала недостаточно значительные результаты. На каждого режиссера планировался только один сценарий. Это было сопряжено с большим риском и создало излишнюю нервозность в работе. Из шести фильм, запланированных с окончанием в текущем же году, пять уже вступили в производство. Один сценарий утвержден ГУКФ. Не обеспечен в текущем году только реж. **Файнциммер,** который отказывался от всех предлагавшихся ему сценариев.

В основу работы на 1935 г. положен принцип: **три сценария на каждого режиссера.** Намечено запустить 10 фильм, 2 из них — переходящие на 1936 г. **Уже имеется 23 сценарных заказа.** Из них **готовы 3 сценария и 2 либретто.**

Работают над сценариями писатели: **Цишка Гартны, Бядуля, Самуйленок, Лынков, Б. Левин, В. Лидин, А. Зорич, В. Катаев, Дорохов, Шварц** и др. В числе заказов сценарии: **Бражнина** — «Соревнование состоится», **Бродянского**—«Большой Днепр», **Павлюченко** — «Юность героя» — на летном материале, **Луковского** — «Солнечный марш» — тема: СССР отечество всех трудящихся, **Каплера** — «Бдительность» — на тему о контрреволюционной работе белорусских нацдемов, **Маркова** и **Витухновского** — «Подруженьки» — комедия, **Багданович** и **Невзглядовой** — «Эдисон», «Солнце в портфеле» — научно-фантастический сценарий **Ифрихонова** и т. д. Сценарист **Зельцер** выехал для работы над темой в Биробиджан.



тов. Познанский

(Таджиккино)

Белгоскино вышло на темсовещание **без единой оборонной заявки. Этот пробел должен быть восполнен в кратчайший срок. Недостаточно отражена и тематика социалистического строительства.**

На 10 намеченных на 1935 г. постановок имеется 7 режиссеров. Недостаток будет восполнен за счет привлечения театральных работников и за счет выдвижения.

С положением в Таджиккино знакомит совещание т. **Познанский.**

Таджикистан — самая маленькая из республик СССР. Она еще сильно отстает культурно даже от других средне-азиатских республик. В существующих условиях трудно найти кадры для обеспечения плана производства. Приходилось прежде всего привлекать сценаристов и режиссеров из центра. Так, для обеспечения плана текущего года был привлечен сценарист **Ермолинский,** который сделал хороший сценарий «Живой бог», находящийся в производстве. Писатель **Бруно Ясенский** дал сценарий «Человек меняет кожу» (переходит в план 1935 г.).

Привлечение авторов из центра— это, конечно, достижение. Но еще большее достижение — привлечение к работе национальных писательских кадров. Последнее время ведется работа в этом направлении. Привлечены крупные таджикские писатели **Айни** и **Лахути.** В работе с ними встречается большое затруднение, — их незнакомство со спецификой кинематографической работы. Писатель **Айни** никогда не выезжал из Средней Азии и даже не знает русского языка. Национальным писателям необходимо дать в помощники опытных сценаристов. С т. Айни над экранизацией его романа «Дохунда» будет работать сценарист **Громов,** с Лахути— **В. Шкловский.** Впервые привлечены в этом году к сценарной работе молодые премированные на конкурсе драматурги **Марджанов** и **Саид-Мурадов.**



тов Усольцев

(Узбеккино)



тов. Самсонов

(Межрабпомфильм)

Всего заказано пока 6 сценариев на 3 режиссеров: «Дохунда» — эпизод из романа Айни, «Восстание в Ассе» драматурга Саид-Мурадова, на материале борьбы горцев против эмирского деспотизма, «Гарм» — о борьбе с басмачеством в 1929 г., «Сказка» — **Лахути** и **Шкловского** на материале колхозного строительства в Таджикистане, затем детский сценарий «Приключение двух губсар» (губсар—плот для сплава грузов по горным рекам), в котором будет показана флора и фауна Таджикистана, затем «Женщина» по заявке **Минца,** «Авантюра полковника Сухорукова» — приключенческая вещь, нуждающаяся в больших доработках, и, наконец, **«Человек меняет кожу»,** готовый сценарий, нуждающийся в небольшой дополнительной работе. Сценарист **Ермолинский** согласился делать следующую вещь для реж. **Каростина.**

Хотя т. **Усольцев** и не является официальным делегатом Узбекфильма, но за отсутствием такового он делает сообщение о положении в Узбекфильме.

За восемь лет в Узбекфильм сменилось 40 директоров. Немудрено, что к началу 1934 г. не оказалось ни людей, ни сценариев. Только недавно сделаны первые попытки связаться с национальными писательскими организациями. Однако на первых порах далеко не все договора дали конкретные результаты. Сейчас положение лучше. Во главе сценарного дела стал писатель **Сабуцкий,** который сумел поднять работу.

В 1934 г. были запланированы два режиссера: **Усольцев,** сценарий **Эль-Регистана** «Потомок водоноса» и **Ганиев** — сценарий **Хамраева** «Джигит». Первая фильма переходит в план 1935 г. Таким образом к 1934 г. запущен в производство только один сценарий «Джигит».

На 1935 г., кроме «Потомка водоноса», имеется сценарий **Сабуцкого** «Счастливая страна», предложенный им еще до того, как он стал заведывать сценарным отделом на колхозном материале. Режиссера на этот сценарий нет. Затем есть сценарий узбекского писателя **Фазеева** «Ак-Полар» для реж. **Ганиева.** В основу темплана кладутся сюжеты: «Меч Аллаха»—местных писателей **Белого и Золотого,** «Кураш» (борьба) писателя **Джурабаева,** «Зажиточно и культурно» писателя **Гафур Гуляма,** —все на тему о колхозном строительстве и зажиточности; «Ыстыклал» о хлопке; комедия о бюрократизме «Опоздавший жених», «Адолят»—на тему о женщине в колхозе и «Дженсидхан».

Таким образом в Узбекфильме речь может итти не о сценарном кризисе, а о кризисе режиссерском. Вернее, **люди есть, но они дезорганизовались и дисквалифицировались в условиях постоянных простоев.**

На декабрьское производственное тематическое совещание Украинфильм явился почти с пустым сценарным портфелем, имея только рял тем вместо готовых сценариев. Основная причина была в том, что на всю работу треста сильно влияли националистические элементы. С планом 1934 г. обстоит неблагополучно. На-днях закончена фильма «Последний порт» по сценарию **Корнейчука.** Из плана 1934 г. находится в производстве 6 фильм. Два сценария запускаются сейчас. Управляющий трестом т. **Кудрин** выражает надежду, что остальные 8 сценариев из намеченного плана также будут запущены в течение 1934 г.

Работа над сценарным портфелем 1935 г. начата заблаговременно и ведется на более высоком уровне. (В последнем номере газ. «Кино» помещена статья тов. В. Катинова, подробно освещающая работу Украинфильм над планом 1935 г. В том же номере помещены статьи о планах Востокфильм и Азгоскинпрома. Поэтому повторять их отчеты на совещании не будем).

Доклад от Ленфильм делает тов. **А. Пиотровский.**

До конца 1934 г. Ленфильм выпустит звуковые фильмы: **«Чапаев» — Васильевых, «Крестьяне» — Эрмлера, «Юность Максима» — Козинцева и Трауберга, «Горячие денечки» — Хейфеца и Зархи, «Три товарища» — Тимошенко** и **«Памир» — Минкина и Сарохтина.**

Из немых скоро будут показаны: **«Чудо» — Петрова-Бытова,** комедии **Иогансона — «Наследный принц республики», Казачкова — «Флаг стадиона»,** фильмы **«Премия мира»** реж. **Иванова** и, наконец, детская картина **«На луну с перасадкой».** Таким образом план выпуска фабрикой выполняется.



тов. Кудрин

(Украинфильм)



тов. Металлов

(Москинокомбинат)

Тов. **Пиотровский** особенно подчеркивает, что, начав год такими фильмами, как «Гроза» и «Иудушка», фабрика закончит его «Крестьянами» и «Юностью Максима».

Тов. **Пиотровский** подробнее, чем другие докладчики, останавливается на вопросах методики планирования, на вопросах работы с авторами и приводит примеры хороших результатов благодаря углубленной работе с писателями.

Как строится план 1935 г.? Прежде всего на 1935 г. перейдут 9 или 10 фильм, начатых в текущем году. К работе над сценариями привлечены писатели: **Берзин, Кетлинская, Герасимова, Лапин, Хацревин, Славин, Герман, Малышкин, Кассиль** и др. По центральному разделу — социалистическое строительство — ведется работа над следующими сценариями: **«Второй секретарь» — Каплера** и **Чумандрина, «На перегонки с солнцем» — В. Недоброва, «Семеро смелых» — Ю. Германа,** на материале арктических разведок, **«Чудесный сплав»** — по одноименной комедии **Киршона, «Вратарь республики» — Кассиля,** ориентируемый на **С. Юткевича, «Родина» — Малышкина.**

Близко к этому стоит второй раздел — культурно-бытовых вопросов. Здесь намечен целый ряд комедий: **«На отдыхе» — Е. Шварца,** комедия **Л. Левина** для реж. **Казачкова, «Укрощение м-ра Робинзона» — Каверина.** По разделу оборонной тематики намечен сценарий **Далецкого** о японской интервенции, сценарий **Малышкина «Севастополь»,** комедия **Каплера «Летчики».**

Колхозная тема представлена сценарием **Черненко «Моряна»** о рыбных промыслах Астрахани и либретто **«Семья Горбуновых».**

Дальше идут: фабрично-заводской сценарий **З. Васильевой, «Монголия» Славина, Лапина** и **Хацревина, «Петр I» Толстого** для режиссера **Петрова.** К пушкинскому юбилею намечено дать две картины: «Дубровский» для реж. **Ивановского** (пишет **К. Державин)** и «Медный всадник» **Оксмана** и **Блеймана,** ставить будет **И. Трауберг.**

До сих пор большинство детских фильм были фильмы о детях, реже **для** детей, они редко строились на основе специфического детского искусства. Сейчас решено добиваться перелома в этом деле. Предполагается изменить характер детского сценария. К работе привлечены лучшие силы детской драматургии: **Маршак, Е. Шварц, Олейников** и др. Намечена тема Мюнхгаузена, над ней работает **Заболоцкий.** Сценарии о подростках пишут **Макарьев** и **Кетлинская.** Кроме того намечен ряд небольших веселых детских фильм.

По обеспечению отдельных режиссеров довольно благополучно обстоит дело в первом и во втором об'единениях. В третьем, в котором сосредоточены самые сильные режиссеры фабрики, — значительно хуже. Не обеспечен ничем, кроме интересной, но не конкретизированной темы о стратостате, **Ф. Эрмлер.** Недостаточно обеспечен **И. Трауберг.** Ничего нет для **Хейфица и Зархи.** Это узкое место внушает серьезные опасения. В смысле тематическом слабее всего представлена индустриальная тема.

О Московской фабрике докладывает **т. Артамонов.** По плану 1934 г. в процессе его реализации были некоторые изменения. Вместо сценария «Азбука коммунизма» реж. **Юрцев** ставит комедию «Даже не однофамилец». Вместо сценария «Женщина и репортер» **Э. Шуб** ставит отдельные эпизоды о Метрострое. Вместо «Твердой поступью» **Преображенская** и **Правов** ставят «Ненависть» **Шухова.** Реж. **Александров** вместо «Одарки» будет ставить «Цирк». Постановка **Голуба** и **Садковича** «Половодье» перенесена на Одесскую фабрику.

За последнее время закончены фильмы: «Хочу жить» **Литвинова,** «Энтузиасты» **Симонова** и **Лукашевич,** «Веселые ребята» («Джаз») **Александрова,** «Пышка» **М. Ромма, «Восстание человека»** (рабочее название) **Марьяна** и мультфильм **Чернеса** «Гляди в оба».

Запущены в производство 14 фильм. **11 из них должны быть выпущены к 1 января 1935 г.**



тов. Галкин

(Белгоскино)



тов. Атарбеков

(Востокфильм)

Из 40 планируемых сценариев **31 новый,** остальные переходящие с 1934 г. План состоит из разнообразных жанров: 13 драм, 13 комедий, 3 эпопеи, 3 поэмы, 4 трагедии, 5 сказок. Уже имеется **16 готовых сценариев,** 14 либретто и 15 заявок.

Договора заключены с таким расчетом, чтобы получить готовые сценарии в течение осени. К работе привлечены крупнейшие писатели и драматурги: **Афиногенов, Погодин, Вишневский, Ольга Форш, Булгаков, Бабель, В. Катаев, Кассиль, Соколов-Микитов, Ильф и Петров** и др. Большое внимание уделяется углублению качества работы с писателями.

По сравнению с прошлым годом состояние сценарного портфеля фабрики значительно улучшилось. Подробное перечисление всех сценарных заказов Московской фабрики было сделано в прошлом номере газеты.

В сумме всех докладов создается впечатление значительного роста и углубления работы киноорганизаций над своими сценарными портфелями.

Вытеснение самотека, плановая работа над сценарным портфелем: привлечение писателей и драматургов на постоянную работу; привлечение национальных литературных кадров в национальных киноорганизациях; разнообразие жанров — все это явления несомненного роста, обещающего в будущем выпуск целой вереницы полноценных фильм и роста кинематографии в целом. Однако такое сравнительно благополучное положение не позволяет ослабить напряжение, замедлить темп. Наоборот, **требуется еще большее напряжение, требуется усиление деятельности руководства, углубление методов работы.**

Есть много интересных либретто и заявок. Ко второму совещанию эти вещи должны стать сюжетными, полноценными сценариями.

Многообразие волнующих тем нашей действительности должно найти достойное отражение на экране, в овладении всем возможным многообразием кинематографических жанров И, наконец, должны получить достойную кинематографическую реализацию. **Наряду с подготовкой сценарного портфеля должна итти подготовка производства к реализации его.**

Е. К.

прения по докладам в следующем номере

НАКАНУНЕ ПАВИЛЬОННЫХ С'ЕМОК

Техбаза на Московском комбинате готовится к возвращению групп из экспедиций.

Поставлена перегородка в павильоне в хвостовой части. Когда будут достроены и перегорожены павильоны, исчезнет кризис павильонной площади, вызывавший в прошлом году прорыв за прорывом. Строительным материалом работы обеспечены и к 15 сентября их рассчитывают закончить.

Значительно хуже обстоит дело с монтажем звукозаписывающих и звукопроекционных аппаратных для этих павильонов. Здесь есть значительные затруднения с материалами. Монтаж каждой аппаратной требует трех месяцев. При самой форсированной работе монтаж аппаратных будет закончен только к декабрю. УКС должно принять все меры к тому, чтобы сократить этот срок и ввести павильоны в строй с таким расчетом, чтобы они могли максимально обслужить программу 1934 года.

Второй очень важный вопрос—аппаратура. Фабрикой получены два аппарата «КИНАП». Плохо обстоит дело со с'емочной аппаратурой. В ней ощущается острый недостаток. Нехватает аппаратов для фильм, вступающих в производство. Нет вторых аппаратов для групп «Хуа-Лу» и «Мы из Кронштадта».



тов. Пиотровский

(Ленкинокомбинат)

Плохо с осветительной аппаратурой. Для большого павильона аппаратуры нет. Вместо аппаратуры Самарский завод производит фонари «Летучая мышь». Ведутся переговоры с заводом о заказе, которые осложняются желанием завода работать по старым образцам.

Больным местом был все время для фабрики недостаток кабеля, сейчас положение несколько улучшилось. Удалось получить 1,5 километра кабеля (правда, небольшого сечения) и все, что нужно для ремонта, который начнется на-днях и закончится к 15 августа. Потребность в кабеле несколько уменьшилась, благодаря выносу двух распределительных щитов на площадку. Наиболее дефицитным попрежнему остается кабель больших сечений.

С 1 августа вступает в строй электроподстанция.

Для увеличения производительности труда в постановочной, малярной и столярной мастерской введена на-днях сдельщина на основе норм, выработанных специальной комиссией.

Реорганизуется система проката костюмов, мебели и реквизита. Организуется отдельное складское хозрасчетное хозяйство. Костюм, мебель, реквизит — все будет отпускаться бесплатно. Оправдывать себя склад будет прокатом на сторону. В случае, если нужных группе предметов на складе нет, они будут приобретаться группой через склад и по использовании предоставляться складу. Такая система, безусловно, имеет много преимуществ перед прежней системой. Но введение ее является очень робким шагом вперед, паллиативом. Будет ли костюмерная самостоятельной, хозрасчетной единицей или частью склада, от этого не улучшится качество костюмов. Необходимо итти дальше, думать о создании художественной пошивочной мастерской с привлечением опытных и квалифицированных специалистов. Тогда и группы будут обслужены лучше, и прокат на сторону даст больше средств.

По выполнению первых двух кварталов техфабрика в прорыве. В третьем квартале техбаза должна ликвидировать все недочеты. Техбаза должна работать бесперебойно, как часы. По вине техбазы не должно быть ни одного срыва!

тов. Некрашевич

(Белгоскино)

„СТРОГИЙ ЮНОША"

Редакция считает сценарий Ю. Олеши «Строгий юноша» крупным художественным произведением, мастерски сделанным, но вместе с тем не лишенным серьезных ошибок. Этот сценарий заслуживает всестороннего обсуждения. Статьей т. Иваницкого редакция открывает это обсуждение.

Бывают волшебные люди, темы и обстоятельства. Встретишься с ними, очаруешься, и кажется, что ты давно уже знаком: родное лицо, увлекательные мысли, интригующая ситуация, словом, волшебная обстановка.

То ли от агитпроповского засушья, прокатившегося в степях нашей украинской художественной кинематографии, или от очаровательных свойств новой незнакомки, но факт ее волшебных качеств был признан сразу же, и при том всеми.

Так, приблизительно, случилось с «Волшебным комсомольцем» Ю. Олеши. Во всяком случае, с некоторыми оговорками ,заметка в газете «Кино» от 28 июня отражает действительную суть вещей. Нужно отдать справедливость автору заметки М. Б., что он удачно сформулировал тему сценария, как «3-й комплекс ГТО — моральный комплекс поведения человека социалистического общества». Именно такую проблему поставил перед собой Олеша. Этот моральный комплекс он вкладывает в уста своего главного героя, волшебного комсомольца Гриши Фокина, полюбившего молодую замечательную жену старого выдающегося врача, хирурга Степанова. Обыкновенный любовный треугольник несколько модернизирован, очевидно, специально для волшебного комсомола. Модернизация заключается в том, что Гриша Фокин, кроме всего прочего, еще и «моралист», творец третьего комплекса, что профессор, поняв неизбежную логику вещей, без боя уступает свою жену Грише, а Маша, эта замечательная молодая женщина, со всей силой юной страсти стремится к Грише, волшебному комсомольцу.

Кроме этого треугольника в сценарии ярко обрисованы второстепенные и даже третьестепенные лица. Весь этот дополнительный ансамбль призван подчеркивать, дополнять, связывать действия основного треугольника. Цитронов—полулакей, полудруг семейства Степанова. Отживающий, но все еще воинствующий отпрыск старого мира, подчеркивающий связь с этим миром самого Степанова, а может быть, и Маши, благо ни материальной, ни духовной родословной их не показано. Вообще классовой борьбы ни прямо, ни отраженно в сценарии вы не найдете. Напрасно мы, привыкшие считать, что новые, коммунистические, моральные и духовные качества рождаются и находят свое утверждение в жестокой борьбе с «родимыми пятнами», будем искать эту борьбу в сценарии.

Даже, оставив в стороне такие казалось бы скромные вопросы, как-то: почему для показа волшебного комсомола (пусть даже будет уж волшебный) не нашлось настоящих волшебных комсомольцев, героев, воспитанных комсомолом, почему именно автор ограничился исключительно волшебно-любовной обстановкой, а главного героя превратил в Жюльена с комсомольским билетом, т. е. делая колоссальную скидку очень талантливому, но интеллигентствующему автору, мы все же ни в коей мере не можем уступить своего права требовать от вещи увлекательного действенного раскрытия хотя бы основных образов, ни тем более права не допускать порочных идейно-философских установок. К сожалению, и первого и второго требования сценарий удовлетворить не может и по своей сути стоит очень далеко от идеологии побеждающего класса.

Из любовного треугольника более полно раскрыт профессор Степанов. У него заметна внутренняя борьба, он единственный не оторван от своего рабочего места, он не схематичен. Очень удачно подчеркнуты в нем остатки «родимых пятен» через дополняющий и вместе с тем противопоставленный ему образ Цитронова, хотя и образ Степанова динамически не развивается, а как-то идет на спад, а к концу вещи вообще теряется, снимая этим с повестки дня пусть чисто биологическую, но все-таки оживляющую сценарий борьбу. Хуже дело с Гришей и Машей.

Кроме чисто физических свойств, которыми, без сомнения, наделит их по развернутой программе Олеши режиссер, мы не знаем, за что их любить. По идейной линии они у нас симпатии вызвать не могут, а в своей жизни они очень уж лиричны и минимально действенны. Ни борьбы, ни проявлений страстности, ни головокружительных поступков, свойственных волшебной молодости, они не совершают.

Ю. Олеша делает вид, будто будущему зрителю нет дела до того, кто такой Гриша, кто такая Маша и при каких обстоятельствах случилась эта любовь, как будто сам факт супружеской жизни молоденькой Маши и сорокавосьмилетнего Степанова и любовь комсомольца к чужой жене не вызовет щекотливых вопросов зрителя, а особенно зрителя молодого.

Автор все это оставляет в стороне. Он без боя отдает Машу комсомольцу Фокину, где-то в стороне оставляя профессора. Он не рисует об'ективных качеств ни Гриши, ни Маши, героев торжествующей любви (вневременной и внеклассовой), делая их односторонне прекрасными, а потому не совсем реальными, схематичными. И все это, вероятно, потому, что автора интересует не столько любовный треугольник, сколько третий моральный комплекс ГТО, эта олешинская философия гуманитарно-гармонического страдания человека при будущем обществе.

В самом деле, посмотрим, что собой представляет третий моральный комплекс ГТО? Во-первых, почему именно третий комплекс и какая у него связь с двумя предыдущими?

Как это знает каждый пионер, первый и второй комплекс ГТО означают систему качеств гражданина Советского союза, готового к социалистическому труду и к обороне социалистического отечества. Очевидно, если на минуту допустить кабинетную разработку каких-то моральных качеств, третий комплекс должен тоже иметь хотя кое-что связанное с социалистическим трудом и обороной. Но напрасны надежды. Ни о труде, ни об обороне здесь ни слова, да и можно ли было от неудачного Жюльена ожидать чего-нибудь подобного.

Но предоставим слово самому Олеше и его героям. Перечисляя эти душевные качества комсомольца, составленные Гришей Фокиным, они говорят так:

«Во-первых, скромность. Чтобы не было грубости и развязности. Дальше: искренность. Чтобы говорить правду. Дальше: великодушие. Чтобы не радоваться ошибкам товарища. Щедрость. Чтобы изжить из себя чувство собственности. Затем — сентиментальность, чтобы не только маршировать, но и вальсы танцовать. Жестокое отношение к эгоизму». И наконец... «целомудрие».

Что еще можно выдумать более ханжеское в легальных советских условиях писателю-попутчику? Какой еще больший поклеп можно возвести на комсомол? Как еще больше можно дискредитировать идею ГТО?

Но для Олеши этой мещанской пошлятины мало. Он на этом не останавливается. В дополнение к третьему комплексу ГТО он преподносит еще теорию всепобеждающего страдания. С теорией страдания выступает в сценарии профессор Степанов, заявляющий:

«Когда в мире нет денежного тумана, нет разделения на богатых и бедных, то страдание становится законной частью человеческой жизни. Так я думаю. И мне кажется, что я не ошибаюсь. И я думаю, что уметь переносить несчастья — есть высшая человечность».

Таким образом, новое откровение. Пролетариат может благодарить Ю. Олешу. Он нашел новый стимул борьбы за будущее общество: «Страдание». Пролетариату, видите ли, мало страдания, порожденного загнивающим капитализмом, он, по рецепту Олеши, должен возвести некое новое, раскрепощенное от капитализма, страдание и сделать его своим культом.

После всего этого становится понятным, почему у Олеши не нашлось красок для раскрытия подлинного лица комсомола, понятно, почему у него комсомолец Дискобол, кроме животной физической силы атлета, не обладает другими комсомольскими качествами, почему девушка без имени —комсомолка—настроена так нигилистически и действует по настроению минуты, не отказывая себе ни в чем: захотелось подпрыгнуть — прыгает, ударить кого в морду—бей и т. д. Это не случайные личные убеждения вывихнувшейся девчонки. Эти убеждения комсомолка логически выводит из «Третьего комплекса ГТО» — комплекса личных качеств.

Интересно, если только все высказанное Олешей можно назвать философией, то, чем приведенные мысли отличаются от высказываний крайнего индивидуалиста Оскара Уайльда в его тоже философском трактате «Де профундис»?

«Временами мне кажется, что страдание—единственная истина. Все другие ощущения могут быть обманом зрения или обманом желаний, они созданы, чтобы делать слепыми глаза и гасить желания. Только из страдания создаются миры. Где рождается ребенок или звезда — там и боль.

Более того, страдание — напряженнейшая, величайшая реальность мира»...

«Теперь же мне кажется, что любовь, какого бы рода она ни была, единственное возможное об'яснение той чудовищной безмерности страдания, которое разлито на свете. Я не могу себе представить другого об'яснения. Я убежден, что другого нет. И если действительно миры, как я раньше сказал, создаются страданием, то они создаются силой любви: потому что иначе не могла бы душа человеческая, для которой создан мир, достигнуть полного совершенства. Наслаждение нужно, чтоб было прекрасно тело, боль — чтоб стала прекрасной душа».

Сравнивая эту цитату с высказыванием профессора, видим, что Олеша всего лишь более-менее удачно перефразировал Оскара Уайльда. Но если он двусмысленно претендует на разрешение этических проблем будущего, если у Оскара Уайльда крайний индивидуализм мотивирован последней гранью разложения умирающего класса, то непонятно, почему Ю. Олеша многогранную радость побед созидающего класса подменяет каким-то гуманитарно-гармоническим страданием, акклиматизированным из сада «познания добра и зла», принадлежащего умирающему, но еще бешено сопротивляющемуся классу.

И. ИВАНИЦКИЙ.

ТЩАТЕЛЬНО ЭКОНОМИТЬ ПЛЕНКУ

КАЖДЫЙ МЕТР НА УЧЕТ

В приказе ГУКФ за № 107/032 от 27 мая 1934 г. четко сказано:

«Во всех случаях перерасхода кинопленки как негативной, так и позитивной, отпускаемой на постановку кинофильм директорам комбината и управляющим кинопроизводственных трестов, налагать на виновных в том режиссеров, операторов и начальников с'емочных групп соответствующие административные взыскания».

Но несмотря на это, **мы не имеем ни одного случая, когда бы режиссер, оператор были привлечены** за перерасход пленки, хотя мы почти не имеем случаев, когда бы пленка не перерасходовалась.

Вот, к примеру, Московский кинокомбинат рисуется в следующем виде:

Картина «Веселые ребята», режиссер — **Александров**, оператор — **Нильсен**, начальник группы — **Заенц**, имели лимит пленки согласно сметы **18 тыс. метров**. Израсходовано же **27 100** метров пленки.

Картина «Восстание человека», режиссер — **Марьян**, оператор — **Юдин Н.**, начальник группы — **Чижов (7-й начальник по счету)**. Лимит по смете — **12 757** метров, но еще до окончательного утверждения сметы было уже израсходовано **13 094** метра. А **в общем** израсходовано пленки **27 155 метров**.

Картина «Энтузиасты», режиссер — **Симонов**, оператор — **Павлов В.**, начальник группы — **Литвинов (10-й начальник по счету)**. И здесь аналогичное положение — смета была составлена с расчетом на расход пленки в **12 285** метров, но еще до этого уже было израсходовано **8 973** метра. В итоге израсходовано **19 470** метров.

Безответственное отношение к расходованию пленки, нежелание считаться с установленными нормами, расценивание их как администрирование в творческом процессе режиссера и оператора, — вот что способствует перерасходу пленки.

Если к этому прибавить недостаточно удовлетворительный учет расходования пленки, при котором оператор имеет возможность расходовать пленку, как хочет, не считаясь с пооб'ектными лимитами, то картина ненормального положения с расходованием остродефицитной кинопленки налицо.

Налицо и другое: **игнорирование приказа ГУКФ**, заодно и приказов, изданных по комбинату, № 42 от 2 марта 1934 г., № 96 от 27 мая 1934 г.

В начале с'емки новых 15 фильм лимиты для каждой из них утверждены особо с учетом их особенностей. Надо сейчас же взять твердую линию на соблюдение лимитов и привлечение к ответственности нарушителей.

КОЛИН

НА СОВЕСТЬ ОПЕРАТОРА

Наши кинопроизводственные организации не уделяют должного внимания вопросу учета пленки. К примеру, на Московском комбинате, где сейчас снимают 15 фильм, на которые в общей сложности должно быть истрачено свыше **225 тысяч негативной** и **450 тыс.** позитивной пленки, **нет достаточного учета.**

На фабрике пооб'ектный отпуск пленки. Для получения пленки надо **пройти три инстанции**: плановую группу фабрики, планово-производственный сектор комбината и копировальную фабрику, где оператор получает пленку. Но несмотря на эту своеобразную тройную систему учета, действительного учета нет.

Почему?

Потому, что копировальная фабрика вот уже **4-й месяц** не пред'являет счета художественным фабрикам за стоимость отпускаемой пленки и последующей ее обработки (проявка, печать и т. д.). А только по этим счетам можно точно установить, сколько каждым оператором получено пленки, на какой об'ект и сколько израсходовано (т. е. сдано после с'емки в лабораторную обработку). Короче говоря, **отсутствует бухгалтерский учет пленки.**

С одной стороны, плановая группа фабрики имеет лимит отпускаемой пленки на каждый об'ект, с другой — сводки оператора о израсходованной им пленке — и все. Во-первых, операторы не всегда дают точные сведения (даже без злого умысла возможны ошибки, — неправильно поставленный в аппарате счетчик, описка в рапортичке и т. д.).

И, во-вторых, если до некоторой степени поддается учету нехватка пленки, т. е. группа немедленно просит добавочного количества пленки на окончание об'екта, то никак невозможно учесть оставшуюся у группы экономию, и в этом случае можно полагаться только **на совесть оператора.** Это фактически и делается на Московском комбинате.

Руководству Кинокомбината и, в первую очередь, планово-производственному сектору (т. **Данильянц**) **необходимо принять срочные меры к налаживанию правильного учета пленки,** строго соблюдая установленные приказом ГУКФ правила учета и использования остро дефицитной кинопленки.

С. Т—ЛЬ

ЛЮБИТЕЛИ ФИЛЬМОТЕЧНОГО МАТЕРИАЛА

Всякого рода киноdельцы **неутомимо** пытаются проникнуть в любую щель, чтобы хоть как-нибудь приобщиться к кинематографии и длинному рублю.

За последние два года орудием своей деятельности кинодельцы избрали фильмотечный материал.

Московский кинокомбинат продал в 1933 г. и в январе 1934 г. 1991 метр фильмотечного материала. Тот же комбинат вопреки распоряжению ГУКФ продал 167 тыс. метров битой пленки. При этом под видом битой пленки были проданы целые картины.

Союзкинохроника продала 2 016 метров фильмотечного материала.

Приобретали весь этот материал посторонние организации и частные лица. Покупали они не в назидание своим внукам, а для целей более практических и хлебных. Из фильмотечного материала предприимчивые деляги наделали различного рода рекламных фильм и сбыли их различным организациям вроде Москвошвея, Мосстраха, Всесоюзного общества глухонемых и т. д.

Начальник ГУКФ т. **Шумяцкий** особым приказом **категорически воспретил продажу фильмотечного материала каким бы то ни было организациям и частным лицам без особого разрешения ГУКФ. Виновные в нарушении этого приказа будут сниматься с работы и привлекаться к ответственности.**

НАВЯЗАННЫЕ ОБЯЗАННОСТИ*

В течение 2½ лет трест **Киномеханпром занимается продажей киноустановок**, в то время как торговлей должны заниматься исключительно торгующие организации, которые существуют при Управлении кинофикации РСФСР и при республиканских краевых и областных кинотрестах.

Мало того, трест Киномеханпром в продолжение этих лет занимался продажей не только собственной, но и приобретаемой со стороны продукции для полного укомплектования звуковых кинотеатральных установок. Трест вынужден был организовать встречные перевозки, содержал склады, испытательную станцию для проверки и большой обслуживающий персонал для выполнения взятых на себя совершенно не относящихся к нему функций.

Оборот Киномеханпрома за 1933 г. равен 7 129 тыс. рублей. Из этой суммы трест продал на 3 660 тыс. рублей **собственной** продукции и на 3 469 тыс. рублей **покупной**. Такая же картина и в 1934 г. Потребитель переплачивает большие суммы потому, что он приобретает половину аппаратуры **от посредника**, и потому, что за счет потребителя идут расходы на организационные мероприятия и встречные перевозки. Наконец, такой порядок замедляет своевременное получение закупленной продукции.

В 1935 г. Киномеханпром должен отказаться от несвойственных ему функций и ограничиться производственной деятельностью и сбытом только **своей** продукции.

Если и есть необходимость снабжать потребителя полным комплектом киноустановок, то это должно лежать исключительно на обязанности сбытовых органов, вроде Росснабсбыткино, Мосснабсбыткино, Узбеккино, Азгоскино и пр.

СУКЕНЕК

* В порядке обсуждения.

ВЫПУСК КИНОИЛЛЮСТРАТОРОВ

По инициативе групкомов №№ 1 и 2 Рабис трест Мосгоркино провел с октября по июль курсы по повышению квалификации киноиллюстраторов.

Из 17 курсантов получили вторую высшую категорию киноиллюстраторов пять человек. Основную дисциплину вел М. А. Левин.

За шесть дней

●

В Москве «Челюскин» идет в 26 кинотеатрах одновременно. Уже к 8 ч. вечера в первый день появления фильмы на экране кассы кинотеатров украсились аншлагом «На сегодня все билеты проданы».

На большинстве кинотеатров этот аншлаг продолжал висеть и в последующие дни.

За 4 дня с 16 по 19 июля включительно **26 московских кинотеатров пропустили более 200 тысяч зрителей и собрали около 400 тысяч рублей.**

Об успехе фильмы «Челюскин», о стремлении москвичей видеть место действия героической эпопеи и героев страны — летчиков можно судить по очень сухому, но и очень наглядному факту. Московские **кинотеатры пропустили вдвое больше зрителей, чем намечалось на эти дни по годовому плану.** И это в дни наиболее жаркие, когда на улице нечем было дышать и когда обычно посещаемость кинотеатров не превышает 50 проц. плана.

Из кинотеатров лучше других работали: **«I художественный»**, **«Центральный»**, **«Межрабпом»**, **«Ударник»**, **«Таганский»**, **«Уран»**, **«Им. Моссовета»** и **«Спартак»**. Хуже всех работал кинотеатр **«Арс»**.

В 17 кинотеатрах Ленинграда и Кронштадта в первый день фильму **«Герои Арктики»** (Челюскин) **просмотрело около сорока тысяч зрителей.**

●

Фабрика диапозитивных фильм Союзтехфильма выпускает три диафильмы о героях Арктики — челюскинцах, под редакцией **О. Ю. Шмидта** и его заместителя по научной части **И. Л. Баевского.**

Одна из диафильм выходит массовым тиражем для школьных экранов, другая — как иллюстрационный материал для докладчиков, третья (с надписями на английском, французском и др. языках) изготовляется по заказу Общества культурной связи с заграницей.

Диафильмы составлены **С. А. Винокуровым** по фотоматериалам челюскинца **П. Новицкого.**

●

Редакция получила из Архангельска следующую телеграмму:

«Сегодня вышли на «Новую Землю» для с'емок по сценарию Соколова-Микитова «Путь корабля». Обязуемся развернуть социалистические темпы работы. Шлем привет редакции. **Режиссер ТАРИЧ**».

●

✱ Закончены производством: художественная звуковая картина **«Мито»**, реж. — **М. Чиаурели**, звуковая картина **«Аршаула»**, реж. — **Д. Рондели**, немая художественная картина **«До скорого свидания**, реж. — **Макаров.**

✱ Пущена в производство художественно-звуковая картина **«Мост на Ингуре»**. Группа выезжает в экспедицию в Верхнюю Сванетию на натурные с'емки. Реж. нар. арт. респ. **А. Цуцунава**, оператор — Д. Канделаки, худ. — Сидохон-Эристов, композитор — Мегвинета-Ухуцеси, звукооператор — Ломидзе, по сценарию Г. Гугукавы.

●

Группа режиссера Шнейдерова, впервые снимающая игровую приключенческую фильму **«Золотое озеро»** по сценарию Перегудова, выехала в экспедицию на Алтай, где в течение трех месяцев заснимет всю фильму.

✱ По заказу «Интуриста» Межрабпомфильм снимает фильмы-очерки по об'ектам **«Волга»**, **«Крым»**, **«Кавказ»** и **«Дагестан»**. Операторы — Магидсон, Суренский, Бобров и Толчан. Режиссер — Дзига Вертов. Директор группы — т. Чайка.

✱ Вступила в подготовительный период картина **«Провинциальный роман»** по сценарию Ермолинского. Режиссер — **Барнет.** Оператор — Кириллов. 1 августа группа выезжает в экспедицию.

✱ Заканчивается подготовительный период по колхозной картине **«Маринка»**. Сценарий — Верховского и Шумилина, режиссер — Мутанов, оператор — Монастырский. В главных ролях артисты: Добронравов, Тихомирова, Яншин, Клюквин и Глазова. В конце июля группа выезжает в экспедицию в Полтавский район.

✱ Закончены с'емки и начата тонировка фильмы **«Победитель»**. Режиссер — Федоров. Сценарий — Соловьева. Оператор — Луи Форестье.

✱ С 1 июля начат репетиционный период в группе **«Кража зрения»** (реж. — **Кулешов**). В главной роли (Катерины) артистка Горичева.

КОЛХОЗАМ — ЗВУКОВЫЕ КИНОТЕАТРЫ

Для улучшения кинообслуживания колхозника правительство УССР еще в августе 1933 г. постановило построить 100 новых кинотеатров, для чего было выделено 30 миллионов рублей.

Всеукраинский правительственный кинокомитет провел конкурс проектов, **распределил точки для кинооб'ектов, финансировал строительство, т. е. обеспечил все необходимые условия для окончания работ к** 1 ноября 1934 года.

До правительственного срока осталось 3½ месяца, а на строительных площадках «все спокойно». Нависла вполне реальная угроза срыва указанных правительством сроков.

Из девяти кинотеатров Черниговской области не строится еще ни один, потому что Областной исполнительный комитет этим делом «еще не успел» заняться.

В Донецкой области из запланированных 14 **фактически строится только 1.**

Днепропетровщина до сих пор все увязывает и согласовывает планы, сметы, ответственность, а кинотеатры пока что существуют только на бумаге — в проектах.

Немного лучше обстоит дело в Винницкой и в Киевской областях. На Киевщине, например, хотя и с перебоями, но все же строятся пять кинотеатров.

Эти факты свидетельствуют о том, что в этих областях и районах партийные, советские и профессиональные организации не взялись еще по-настоящему за разрешение ответственной политической задачи. Счастливое исключение составляет Одесщина.

Благодаря непосредственному вниманию и руководству этим делом со стороны Областного партийного комитета (второй секретарь т. Соколов) работа успешно протекает на всех строительствах новых кинотеатров.

За последнее время наметился сдвиг и в Киевской области.

Директива партии, правительства должна быть выполнена.

И. КУСАЧ

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Уважаемый т. редактор, не откажите поместить в редактируемой вами газете мой ответ на письмо дирекции и режиссеров 2-й фабрики Московского комбината.

ДОРОГИЕ ТОВАРИЩИ!

Что же мне ответить? **Вы полностью правы. Для советской кинематографии аппарат перезаписи сейчас будет основным прибором, поэтому я принял сейчас все меры к тому, чтобы аппарат был готов к осени этого года.**

Мною в этот аппарат вносится очень много разных усовершенствований, которые должны дать значительные результаты в вашей исключительной работе.

Мне хочется выпустить аппарат, чтобы он был достоин наших талантливых творческих и технических киноработников.

В настоящее время все отдельные элементы аппарата проверены и пошли в сборку, и все наши силы направлены на срочное выполнение аппарата перезаписи.

А. ШОРИН

Ответственный редактор М. Д. КОРОЛЬ

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7, тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6. Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

ЗАВОД БОЛЬШИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ

Всякий механизм, будь то наипростейший или наисложнейший, только тогда работает хорошо и успешно, когда он работает в нормальных условиях, при постоянном производственном режиме. В противном случае кривая производственной работы бывает подобна кривой температурных колебаний больного малярией. Графически она похожа на поперечный разрез горного хребта, а практически свидетельствует о лихорадке, бьющей предприятие.

В таком состоянии находится Ленинградский завод киноаппаратуры **«Кинап».** Завод то барахтается в провале глубокого прорыва, то вздымается на волнах бурных штурмов.

За первый квартал завод выполнил программу на 71 проц., а во втором — на 121 проц. В общем за первое полугодие получается более или менее гладко. Программа по валовому выпуску выполнена на 94,7 проц., а по товарному на 100 проц.

За успешное выполнение программы первого полугодия трест Киномеханпром об'явил директору завода т. **Сакману и всему заводскому коллективу благодарность** и снял с директора прежний выговор за срыв программы в первом квартале.

Во втором полугодии, вероятно, так же будет вначале прорыв, потом штурм, нажим, сверхурочные работы, а в конце примерно 100-процентное выполнение плана. Своего рода система.

Корни этого явления таятся глубоко в организации всей киномеханической промышленности. История со злополучной кинопередвижкой бр. Егоровых на Самарском заводе, раны от экспериментаторства в процессе массового производства звукозаписывающего аппарата «Кинап» ничему не научили руководителей киномеханической промышленности.

Экспериментаторство на производстве, запуск в серийное производство малопроверенных или даже совсем не проверенных агрегатов, неналаженный и неизученный технологический процесс и еще ряд бед систематически сопутствуют производственной деятельности завода «Кинап».

В его производственной программе 1934 г. не менее 60 проц. продукции новой, ранее нигде в СССР не производившейся, весьма сложной, трудоемкой, требующей работников высокой квалификации. К счастью последним условием завод обладает в полной мере и на этом выезжает.

Трест запланировал заводу «Кинап» в 1934 г. освоить и выпустить: 9 и 20-ваттные звукоусилители к проекционной киноаппаратуре, аппарат перезаписи звука, звуко-кинопередвижку, звуковой монтажный стол, проявочную машину и т. д.

Завод охотно взялся все это производить и даже кое-что уже освоил и производит. Но какой ценой?

Тресту что? Он задал программу. Потом в апреле ее прокорректировал и на этом успокоился. А завод начал осваивать: сначала конструкцию, потом рабочие чертежи, затем технологический процесс и, наконец, массовое производство, но в муках, со скрипом, с большими материальными и временными потерями.

Девятиваттник конструировали буквально на ходу, исправляли, переделывали и дополняли. Поэтому план по нему во втором квартале выполнили только на 15 проц.

Примерно, такая же картина повторяется с 20-ваттником, только здесь до запуска в производство остается больше времени, и с меньшими ошибками будет выпущена первая **партия, и лучше будет проработан** технологический процесс.

В форсмажорных условиях изготовил завод 2 звуко-кинопередвижки инженера Кальмансона.

Сборка аппаратов «Кинап».

С большими трудностями заканчивается производство первой советской проявочной машины.

Сейчас уже на 3 месяца задержалось по вине профессора А. Ф. Шорина освоение заводом аппарата перезаписи звука, нужнейшего и необходимейшего приспособления при с'емке звуковых фильм.

Аппарат перезаписи звука достаточно сложен и точен, освоение и производство его заводом «Кинап» связано с большими трудностями, во много крат увеличивающимися из-за запоздания профессора Шорина.

А ведь всех этих затруднений можно было бы избежать, намного сократить непроизводительную трату средств и людской энергии, при условии, что трест предусмотрел в плане время на конструирование и выпуск первой рабочей модели и время на разработку детального технологического процесса. Необходимо соблюдать и второе условие: не бросаться с такой жадностью на каждый новый вид продукции, предварительно не изучив и не подготовившись к ее массовому производственному освоению.

К сожалению, на этом трудности завода «Кинап» не кончаются. Есть иной род трудностей, порожденных плохим снабжением.

Ни ГУКФ, ни трест Киномеханпром до сих пор не сумел обеспечить киномеханическую промышленность материальными ресурсами. До сих пор снабжающие организации смотрят на киномеханическую промышленность, как на третьесортную промышленность.

Поэтому фонды выделяются в лучшем случае в размерах, не превышающих 50 проц. потребности. Особенно тяжело с цветными металлами и пластмассой.

Во втором квартале заводу нужно было 15½ тонн цветных металлов. Выделили ему фондов — 2,1 тонны, а сумел получить завод 1827 кг и еще 3261 кг «достали». Собственными усилиями часть потребных цветных металлов была заменена другими, а недостающая восполнена из запасов.

По пластмассе завод вместо потребных 7 тонн получил 110 кг бакелита. В то же время пластмасса могла бы заменить черные и цветные металлы до 30 процентов деталей.

Казалось бы, гораздо проще обеспечить завод всеми материалами, чем заставлять его прибегать к «блату» и иным мало поощряемым действиям по добыче материалов. Тем более, что почти вся продукция, производимая заводом «Кинап», освобождает нас от заграничной зависимости и экономит не один десяток тысяч рублей валюты. Для этого нужно лишь, чтобы Киномеханпром и ГУКФ не ограничивали своей заботы о заводе приказами и редкими посещениями, а добились того, **чтобы киномеханическая промышленность по снабжению была приравнена к предприятиям тяжелой промышленности. Заводы Киномеханпрома, а особенно Ленинградский, как и машиностроительные заводы, производят средства производства.**

Ленинградский завод «Кинап» со дня своего основания (1931 г.) находится в состоянии перманентной коренной реконструкции.

Пополняется оборудование. Старые изношенные разношерстные станки пополняются новыми однотипными. Завод растет и вширь и вверх.

На заводе сейчас тесно. Почти все цеха используются и как складочные помещения для готовой продукции и полуфабрикатов. В конце месяца обычно в цехе негде бывает повернуться. Работать приходится локоть к локтю. Используется каждый квадратный метр. Отсюда грязь, загроможденность цехов, неряшливость в обращении со станками и недостаток любви к своему цеху, к своему рабочему месту.

Только в новом цехе точной механики светло и просторно. Выстроившиеся по ленточке новенькие однотипные станки, индивидуальные моторы у каждого, зелень пальм и деревцов, яркие головки цветов делают цех веселым, радостным местом труда. Рабочие не сорят в этом цеху. На полу нет окурков и обрывков бумаги. Внешняя культура условий работы порождает и внутреннюю культуру производственного процесса. Продукция, выпускаемая цехом точной механики, помимо своих основных качеств, отличается внешней тщательной отделкой.

Сегодня на территории завода ведутся большие работы по строительству новых производственных площадей, превышающих существующие в 3 раза. К осени будет закончен первый трехэтажный корпус.

Завод растет и крепнет. У завода богатое будущее. **Заводу надо помочь поскорее закончить реконструкцию, облегчить трудности с материальным снабжением. Заводу надо помочь наладить организацию производства и навсегда излечиться от штурмовщины.** Прежде всего это зависит от треста и ГУКФ.

Завод «Кинап» имеет высококвалифицированную рабочую силу, хороший отряд командиров производства — ИТР, неплохое заводское руководство, довольно богатый опыт освоения совершенной новой продукции, имеет все к тому, чтобы стать лучшим заводом не только в киномеханической промышленности, но и в советской промышленности в целом.

Евг. ШЕВАЛЬ

Уполн. Главлита В—81628

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.